



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Homofonia sylabiczna w klasycznej epice rzymskiej

Author: Katarzyna Lesiak

Citation style: Lesiak Katarzyna. (2013). Homofonia sylabiczna w klasycznej epice rzymskiej. "Scripta Classica" (Vol. 10 (2013), s. 19-32).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Katarzyna Lesiak

Uniwersytet Śląski, Katowice
Wydział Filologiczny

Homofonia sylabiczna w klasycznej epice rzymskiej*

Abstract: The subject of this article is a particular type of sound patterning – syllabic homophony – present in the greatest works of classical Roman epic: *De rerum natura* by Lucretius, *Aeneis* by Vergil and *Metamorphoses* by Ovid. It presents an outline of research history of this figure of speech, which was well known and frequently used in Latin poetry (and drama) for a long time before being specified with that very modern term. It also provides examples of this particular form of repetition in a strong conviction that its use by epic poets is intentional and that it comes in quite a variety of sounds, being not only a repetition of the exact same syllables (-re re-) but also those having the same onset consonant and variable vowels (-ra- re-). The author gives also some statistical observations of her own describing distinctive use of syllabic homophony in different places of the verse (mainly the clause) in three given poems.

Key words: syllabic homophony, sound patterning, Roman epic, repetition, hexameter

Zagadnienie homofonii sylabicznej znane było w poezji łacińskiej od dość dawna, choć nie określano go akurat tym, wybitnie nowożytnym terminem. Widać je w dawnych poematach Newiusza (*Belli Punici Carmen*, fr. 36: *volvi victoriam*), w komediach Plauta (całe mnóstwo form, w tym również dwusylabowych: *Amphitrio* w. 272 *noctu nocturnum* i w. 575 *ubi bibisti*), w heksametrycz-

* Artykuł niniejszy jest zmienioną wersją jednego z podrozdziałów mojej pracy doktorskiej pt. *Estetyka dźwięku, czyli instrumentacja dźwiękowa oraz jej praktyczna realizacja w poezji epickiej mistrzów łacińskiego heksametru: Lukrecjusza, Wergiliusza i Owidiusza*, napisanej pod opieką prof. zw. dr. hab. Józefa Korpantego, a obronionej w 2008 roku.

nej epice Enniusza¹ (*Annales* w. 227 *ante tenentem* czy w. 98 *sum summam*), obserwujemy wreszcie jego zauważalną obecność w prozie oratorskiej Cicerona (szczególnie w mowach oskarżycielskich: *In Verrem* II 3, 16 *ante te tenuerunt* czy *In Catilinam* III 5, 21 *esse sensistis*), w niektórych fragmentach prozy historycznej Liwiusza (*Ab urbe condita* V 6, 6 *Romano nomine*) i Tacyty (*Germania* 43 *pauca campestrium*).

W pewnym zakresie jest w sposób naturalny obecne w języku łacińskim w słowach takich jak *murmur*, *sese*, *tete*, *quisquis*, *quidquid*, a także formach gramatycznych dających identyczność sylab, jak np. *toto*, *rara*, *nono*, *bibi*, *rere* (od czas. *reor*, 2, *ratus sum*). Słowa te pojawiają się na zasadzie konieczności gramatyczno-semantycznej zarówno w poezji, jak i w prozie, pojawiały się z pewnością i w języku mówionym, można więc powiedzieć, że przeciętny Rzymianin był raczej osłuchany z tego rodzaju zestrojami dźwiękowymi, choć trudno jest ocenić ich realną częstotliwość w żywej mowie, ponieważ takie świadectwa niestety nie zachowały się. Mamy do dyspozycji jedynie dwa rodzaje dokumentów pisanych: dzieła prozatorskie, przestrzegające na ogół konkretnych reguł kompozycyjnych, ustalonych przez teoretyków w zakresie sztuki oratorskiej (przede wszystkim greckiego Izokratesa i rzymskiego Kwintyliana), wśród których wspomniana homofonia sylabiczna jest jednym z efektów dźwiękowych polecanych szczególnej uwadze w zakresie konsekwentnego jej unikania. Mamy też teksty poetyckie, głównie epepeje, w których obserwujemy znaczną częstość tego rodzaju efektów dźwiękowych, co nasuwa hipotezę o zamierzonym ich użyciu w pewnych miejscach dzieła z myślą o osiągnięciu określonych celów.

Renesansowy włoski humanista Giovanni Pontano, podejmujący problematykę stylistyki łacińskiej w jednym ze swoich dialogów pt. *Actius*, pisząc o aliteracji, dla której sam ukuł nazwę, opisuje występowanie identycznych sylab na styku dwóch sąsiadujących wyrazów, uznając to zjawisko za jedną z jej odmian. Warto w tym miejscu wspomnieć jego pozytywną opinię na temat tego zjawiska językowego: *non insuaviter etiam concursus earundem syllabarum mulcet aures; est enim genus quoddam complosionis*². Ta identyczność sylab zostaje jednak nieco zakłócona, i to w miejscu niezbyt odległym od przytoczonego stwierdzenia (z podkreśleniem słowa *earundem* użytego w tej wypowiedzi), gdy Pontano podaje jako jeden z przykładów tejże homofonii urywek z *Eneidy*: *aere ruebant* (*Aen.* I 35), a zaraz potem inny *sidera retro* (*Aen.* IV 489), uznając tym samym najwyraźniej, że homofonię stanowią tu znajdujące się na granicy słów dwie sąsiadujące sylaby, rozpoczynające się identycznym spółgłoskowym nagłosem 'r': *-re ru-* lub *-ra re-*. Opisuje powstały dzięki temu efekt *tintillationis*, a więc podobnie jak i ja

¹ J. Korpanty w artykule *Syllabische Homophonie in lateinischer Dichtung und Prosa*, opublikowanym w kwartalniku klasycznym „Hermes” 1997, Bd. 125, s. 330–346, odnotowuje u tego autora 12 przykładów homofonii.

² Por. Giovanni Pontano: *I dialoghi*. A cura di C. Previtera. Edizione critica. Firenze 1943, s. 180 i nast.

odbiera z takiego połączenia dźwięczność nie mniejszą niż typowa homofonia, a może nawet większą melodyjność ze względu na różnicę w barwie samogłosek, co przypominać może nucenie lub śpiewanie, podczas którego nie operuje się zazwyczaj jedną i tą samą samogłoską, lecz przynajmniej dwiema (pomijam tu nucenie typowo ćwiczeniowe, dla rozgrzewki strun głosowych, przed właściwym ćwiczeniem jakiegoś utworu, na którego potrzeby wystarczy zasadniczo tylko samogłoska 'a'). Nie od dziś wiadomo, że *varietas delectat*. Jak się domyślam, jedną z możliwych przyczyn takiej klasyfikacji mógł być fakt szczególnego umiejscowienia obydwu tych fraz w wersie, a ściślej, w jego klauzuli, w miejscu silnie nacechowanym w heksametrze łacińskim, z zauważalną różnicą w zakresie techniki poetyckiej w porównaniu z pierwowzorem greckim. Fakt ten zwrócił moją uwagę w sposób szczególny z tego względu, że sama podczas głośnego czytania wybranych poematów wielokrotnie zauważałam podobieństwo brzmieniowe nie tylko figur aliteracyjnych typu inicjalnego, nie tylko cząstek wyrazowych lub zbitek spółgłoskowych powtarzających się na niewielkiej przestrzeni wersu, lecz także wyraźnie wychwytywalną słuchowo, a należy podkreślić, że w stopniu wyższym niż wzrokowo, obecność sylab powtarzających się jedna po drugiej, i to bez różnicy, czy były identyczne brzmieniowo, czy tak jak wskazał Pontano zawierały jedynie identyczny nagłos spółgłoskowy ze zmiennym elementem wokalicznym. Częstość występowania tego rodzaju figur dźwiękowych w obrębie klauzuli heksametru, jak i poza nią, utwierdziła mnie w przekonaniu, że Pontano miał słuszość, wymieniając wśród licznych przykładów ilustrujących homofonię sylabiczną także te. W tym miejscu wypada nakreślić historię badań dotyczących tego wąskiego obszaru funkcjonowania języka poetyckiego wśród starożytnych Rzymian.

W początkach XIX w. w pewnym acz mocno ograniczonym zakresie podjął ten temat badacz niemiecki A.F. Naekius³, podając za Pontanem dwie identyczne sylaby jako jedną z form aliteracji, ale ograniczył się on jedynie do wyliczenia przypadków tego procesu zaobserwowanych w komediach Plauta, przypisując im tworzenie komizmu sytuacyjnego i funkcje onomatopieczne. Kilkadziesiąt lat później Alfred Biese⁴ opublikował krótki i bardzo zwarty w swej formie artykuł, pod niepozornym tytułem *De iteratis syllabis observatiuncula*. Tam też po raz pierwszy, jak się wydaje, pada stwierdzenie, że wprawdzie znana jest negatywna opinia gramatyka Serwiusza i w pierwszym odruchu niejeden czytelnik pieśni Tibullusa, Propertjusza, Katullusa czy Wergiliusza mógłby odnieść wrażenie, że sprawę tego rodzaju należałoby złożyć albo na karb przypadku, albo pewnego rodzaju zlekceważenia odgórznej zasady, lecz po bliższym zbadaniu tej kwestii autor artykułu szybko dochodzi do wniosku, że nic bardziej mylnego, szczegól-

³ A.F. Naekius: *De alliteratione sermonis latini*. „Rheinisches Museum” 1829, Bd. 3, s. 324–418.

⁴ A. Biese: *De iteratis syllabis observatiuncula*. „Rheinisches Museum” 1883, Bd. 38, s. 634–637.

nie jeśli wziąć pod uwagę niemały trud literacki (*labor*), jaki towarzyszył poetom rzymskim podczas procesu tworzenia pieśni. Zauważa znaczną tego rodzaju „licencję” w twórczości Lukrecjusza, dostrzegając przede wszystkim koniec wersu jako miejsce szczególnie ulubione dla dwukrotnych powtórzeń sylab ‘ra’ i ‘re’, w mniejszym zakresie objęte powtarzalnością tego rodzaju inne miejsca w heksametrze, w których występują także, choć już w mniejszej liczbie, sylaby takie jak: ‘ne’, ‘se’, ‘de’, ‘te’ i ‘que’. Stwierdza również, że był to najwyraźniej świadomy wybór poety: *apparet Lucretium repetitionem eiusdem syllabae non evitasse, sed potius quaesivisse potissimum ut breves syllabas ad dactylum quintum formandum haberet*. Chwilę potem dodaje, że w tym sposobie Wergiliusz naśladuje Lukrecjusza w swojej *Eneidzie*. Nadzwyczaj celna jest obserwacja niemieckiego badacza, że wobec pewnego rodzaju „niedostatków materiałowych” w postaci większej liczby sylab mogących brać udział w tego rodzaju figurze, tym bardziej należy uznać za celowe użycie tych repetycji w utworach epików rzymskich, podczas gdy wspomniani poeci elegijni używają ich nadzwyczaj wstrzemięźliwie. Pod koniec artykułu autor upatruje początków omawianego zjawiska w tym szczególnym aspekcie łaciny, jakim jest *gravitas linguae Latinae*, ubogiej w sylaby krótkie, a odznaczającej się wyjątkowo częstym użyciem form bezokolicznikowych. Kończy ten proces twórczość poetów epickich, takich jak Lukrecjusz i Wergiliusz, o Owidiuszu epiku nie wspomina zgoła nic, zauważając jedynie jego twórczość elegijną, dodaje zaś twórców późniejszych: Lukana i Waleriusza Flakka. Sądząc po opiniach znanych badaczy francuskich, o których za moment będzie mowa, wydaje się, że ten jakże światły przyczynek do badań nad homofonią sylabiczną, obecną w klasycznej łacińskiej poezji, przeszedł w świecie nauki praktycznie bez echa.

W wieku XX jako pierwsi temat ten podjęli badacze francuscy, m.in. autor obszernej *Stylistyki łacińskiej* Jean Marouzeau, ale niezbyt dogłębnie, bo zasadniczo ograniczając się do komentarza utrzymanego wyraźnie w duchu Serwiusza, „wyroczni gramatycznej” z czasów cesarstwa, oraz Kwintyliana i jego znanych, a nieprzychylnych jako teoretyka wymowy, opinii, który raz po raz krytykował praktyki tego rodzaju stosowane przez wielu znakomitych pisarzy i mówców, w tym samego Cyserona. *Summa summarum* Marouzeau uznaje, że pojawienie się homofonii sylabicznej w tekście poetyckim jest rodzajem „niedostatków warsztatowych, są to przypadkowe zbieżności, ewentualnie próba tworzenia w stylu innym niż przyjęty”.⁵ Z kolei N.I. Herescu, autor nieco późniejszej, również ważnej dla stylistyki łacińskiej pracy⁶, obecność tego rodzaju zjawisk dźwiękowych – przede wszystkim w *Eneidzie* – konstatuje tym, że dzieło nie doczekało się ostatecznego autorskiego szlif i, w opinii badacza, gdyby tylko wielkiemu Wergiliuszowi starczyło czasu i sił, zapewne usunąłby w trybie drugiej lub trzeciej

⁵ Por. J. Marouzeau: *Traite de stylistique latine*. Paris 1946, s. 40–41.

⁶ Por. N.I. Herescu: *La poesie latine*. Paris 1935, s. 52–53.

redakcji wszystkie te „kakofoniczne” epizody ze swojego dzieła. Co do innych autorów, głównie Owidiusza, stwierdza, że najwidoczniej pozostawił je ot tak, po prostu, stając się pewnego rodzaju „ofiara swojej zbytnej łatwości (*facilité*)”. Rumuński uczony miał tu być może na myśli sławne wyznanie poety z jego wygnanych *Tristiów* (IV 10, 25–26), że niespecjalnie musiał dbać o stronę techniczną swojego pisania, ponieważ „wszystko, cokolwiek mówił, samoistnie stawało się wierszem”: *sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos; quicquid temptabam scribere, versus erat*. Do słów tych nieraz przykładano zbyt wielką wagę, bo też wszelkie informacje, jakie mamy o sztuce poetyckiej Owidiusza, o jego warsztacie pisarskim i o założeniach poetyki przyjmowanych przezeń, pochodzą od niego samego i po głębszym zastanowieniu, znając charakter tego poety i jego życiorys, trudno przyjmować te zapewnienia w pełni bezkrytycznie⁷.

Pośród dostępnych mi prac pierwszą poważnie zgłębiającą zagadnienie homofonii sylabicznej w poezji łacińskiej jest artykuł Roberta Godela pt. *Dorica castra: sur une figure sonore de la poesie latine*⁸. Bardzo konsekwentnie „rozprawia się” w niej autor z dotychczasowym poglądem, że homofonia sylabiczna jest w poezji, szczególnie epickiej, zjawiskiem przypadkowym lub wynikiem zlekceważenia przez jej twórcę prawideł z zakresu sztuki wymowy, których przypadek szczególnie stanowi właśnie zbieg identycznych sylab na granicy kolejno po sobie następujących wyrazów, a już zadeklarowany opór wywołuje w nim założenie *a priori* obecne w dociekaniach wielu badaczy, że tego rodzaju zjawisko dźwiękowe nie jest niczym innym jak tylko naprzykrzającą się uszom kakofonią.

Praktykę tego rodzaju potępił na gruncie greckim już Izokrates, w którego uszach najwyraźniej bardzo źle brzmiał zbieg identycznych krótkich sylab w zwrotach takich jak *eipousa saphe, helika kala, entha Thales*. Rzymscy teoretycy wymowy podążyli tym śladem, choć – jak zauważa R. Godel – „ryzyko tego rodzaju jest bez wątpienia wyższe w grece niż w łacinie”. W zakresie sztuki poetyckiej przytaczane bywa w tej materii zdanie Horacego, zawarte w jego najwybitniejszym dziele krytycznoliterackim, wyraźnie podążającym ścieżką szkoły aleksandryjskiej, jakim jest *Ars poetica*, w której wersji 347. czytamy: *sunt delicata tamen, quibus ignovisse velimus*. Słowa te wskazują na niezbyt pochlebną, ale też nie tak do końca negatywną ocenę omawianego zjawiska, ujętą w kategorię błędu lub wykroczenia (*delictum*), któremu jednak nie można odmówić pewnej dozy pobbazania, co sytuuje Horacego pośrodku między kategorycznym zakazem Kwintyliana, a tym, co jak zaraz zostanie dowiedzione, zaprezentowali poeci epiccy w badanych poematach.

⁷ Pisze o tym A. Wójcik w artykule *Owidiusz wobec swego poetyckiego talentu, (autoreflexje poety w „Tristia” i „Epistulae ex Ponto”)*. „Eos” 2001, t. 88, s. 57–74.

⁸ R. Godel: *Dorica castra: sur une figure sonore de la poesie latine*. In *Honor Roman Jakobson*. The Hague–Paris 1967, vol. 1, s. 760–769. Zagadnienie podjął też w pewnym zakresie J.S.Th. Hanssen w artykule *Remarks on the euphony-cacophony in the language of Virgil*, opublikowanym w „Symbolae Osloenses” 1942, vol. 22, s. 80–106 (szczególnie 104–105).

Ten niezbyt ostry sprzeciw poety był też – przynajmniej wedle mojej oceny – podyktowany próbą usprawiedliwienia ze wspomnianego *delictum* samego siebie. Podałam analizie tekst jego *Sztuki poetyckiej*, chcąc się przekonać, w jakim zakresie, poza tym jednym wyżej wymienionym miejscem, Horacy zastosował wobec siebie i swojej twórczości tego rodzaju ograniczenie. Jak się okazało, w 418-wersowym poemacie heksametrycznym (a więc metrum zgodne z epiką) poza wersem 347. znalazłam jeszcze dwadzieścia innych, zawierających homofonię sylabiczną, z których pięć bezspornie zasługuje na to miano. Mówiąc: bezspornie, mam na myśli: w odniesieniu do tradycyjnie rozumianej homofonii oznaczającej zbieg identycznych sylab, co dla mnie nie jest definicją ostateczną. I tak oto mamy: w. 39. *ferre recusent* (w klauzuli), w. 49. *monstrare recentibus* (rozcięte cezurą żeńską *kata triton trochaion*), w. 418. *sane nescire* (w stopie 4., a więc tuż przed klauzulą), a także dwa mniej typowe, w wersie 33. *exprimet et* (na granicy 1. i 2. stopy) oraz w. 40. *potenter erit* (w klauzuli, w tej najbardziej znanej postaci, opisaną przez Biesego, tworzącej tezę piątej stopy daktylicznej). Co do pozostałych piętnastu, które idąc za myślą Giovanniego Pontano również uznałam za homofonie, to są to sekwencje: *sa se, sa su, ta tu* (dwa razy), *sa si, ta ti, se si, re ro, ti ta, ci ce* (dwa razy), *mi mo, do de* (dwa razy) i *ce co*, w tym aż pięć z nich usytuowanych jest w klauzuli heksametru, a jedna jest rozdzielona cezurą.

Punktem wyjścia w rozważaniach Godela nad problematyką homofonii sylabicznej było pytanie, czy można wierzyć „na słowo” późnoantycznemu komentatorowi, gdy zarzuca wydzźwięk kakofoniczny wyrażeniu *Dorica castra* w sytuacji znanych w czasach Wergiliusza przeciwwskazań w zakresie takiej właśnie kompozycji słownej, czy też była to kompozycja specjalnie poszukiwana przez poetę, świadomego istnienia „listy retorycznych zakazów”, i uznana za najlepiej pasującą do kontekstu oraz tego, co chciał w tym konkretnym momencie przekazać. Już na samym początku pada fundamentalne, bo w rzeczy samej nakierowujące na właściwy sposób myślenia, zdanie, że „nic nie zobowiązuje nas do dania wiary, że poeci ściśle trzymali się wszystkich reguł wyznaczonych przez twórców prozy”. W następnej kolejności jakże słusznie odwołuje się do teorii funkcji poetyckiej języka, zaprezentowanej przez R. Jakobsona⁹, która wyraźnie wskazuje na to, że i poezja, i proza czerpią ze wspólnej skarbnicy, jaką jest język, że to w nim są pomieszczone wszystkie figury rytmiczne i dźwiękowe, a ich korzystanie z nich zależy w dużej mierze od przyjętego przez twórcę w danym dziele stopnia dominacji funkcji poetyckiej nad pozostałymi funkcjami językowymi, również w nim obecnymi, ale tej najważniejszej podporządkowanymi. Funkcja poetycka języka dotyczy zarówno poezji, jak i prozy, ale w każdej z nich realizowana jest w sposób odmienny i opierając się choćby na tej podstawie, raczej trudno się spodziewać,

⁹ Por. pierwsze polskie wydanie pracy R. Jakobsona: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. „Pamiętnik Literacki” 1960, T. 51, s. 431–471 (szczególnie s. 439–443).

że reguły obowiązujące w prozie powinny lub wręcz będą obowiązywały w poezji, a już na pewno, że wszystkie będą przez twórców sumiennie przestrzegane.

Punktem zwrotnym okazuje się niezbita argumentacja Godela, dotycząca jednego z wersów *Eneidy* (IX 418): *Dum trepidant, it hasta Tago per tempus utrumque* i osoby wymienionego w nim Tagusa, bohatera opisywanych walk, którego imię pada w całym poemacie zaledwie raz, w tym konkretnym wersie. Autor artykułu wzmacnia swoją argumentację, podając, że Tagus pojawia się w bardzo podobnym kontekście również w dwóch innych, późniejszych od *Eneidy*, rzymskich eposejach: w *Tebaidzie* Stacjusza (IX 270) oraz w *Wojnie domowej* Lukana (I 637):

IX 270: *Hypseos hasta Tagen ingenti vulnere mersit*

I 637: *Sed conditor artis / finxerit ista Tages.*

I nie dzieje się tak bynajmniej z powodów metrycznych, z braku innego sposobnego do użycia w heksametrze męskiego imienia, na dowód czego Godel podaje dwa imiona mogące równie dobrze wystąpić w tym zdaniu i w tym kontekście, jak Lagus (wymieniony w *Eneidzie* w ks. X 381) czy Magus (*En.* X 521), obydwaj poświadczeni jako sprzymierzeńcy łatyńsko-rutulscy. A jednak Wergiliusz wybrał Tagusa, postać realną, znaną z mitologii, wcale nie wymyśloną naprędce w celach jednorazowego wykorzystania w poemacie, najwyraźniej właśnie ze względu na perfekcyjną zgodność jego pierwszej sylaby z ostatnią sylabą wyrazu *hasta*. Ponadto przekonywająca jest również uwaga Godela, że sam fakt naśladowania tej kompozycji słownej przez twórców późniejszych, w tym raz w niemal identycznej postaci, jest dowodem autentycznego uznania dla poety i jego kunsztu. Sprawa antycznej *imitatio* (jak i związanej z nią zasady *aemulatio*) była niezwykle istotna dla poetów rzymskich, którzy często powielali – nie narażając się jednakże na zarzut plagiatu w dzisiejszym tego słowa rozumieniu – większe lub mniejsze fragmenty, uznane za szczególnie celne i upowszechnienia godne, czy to w dosłownej, czy to w nieco zmienionej postaci, ale stosunkowo wyraźnie do oryginału nawiązującej. Odnośnie zaś do tytułowej kwestii, czyli sformułowania *Dorica castra*, zauważa jej obecność nie tylko w skrytykowanym przez Serwiusza fragmencie *Eneidy*, w której ta sama fraza pojawia się raz jeszcze w ks. VI 88, lecz na dodatek odnotowuje figurę dźwiękową *-ca ca-* z użyciem wyrazu *castra* w ks. II 462: *Achaica castra*. Wspomina użycie właśnie tej frazy w dwóch wersach Propercjusza (II 8, 32 oraz IV 6, 34), a także w *Heroidach* Owidiusza (list XVI, 372). Trudno stwierdzić, czy fraza ta jest pomysłem któregoś ze wspomnianych trzech poetów, czy wszyscy oni poszli za jakimś innym wcześniejszym wzorem.

Dodam od siebie, że stwierdziłam obecność czwartego przykładu figury dźwiękowej polegającej na zbiegu dwóch sylab ‘ca’ na granicy wyrazów w III ks. *Eneidy* w wersie 203. opisującym trzydniowe błędzenie Eneasza wraz

z towarzyszami w wielkiej niepewności i w mrocznej mgle: *tris adeo incertos caeca caligine soles*. Wyraz *caeca* użyty jako jeden z komponentów figury dźwiękowej już sam w sobie bliski jest homofonii, jeżeli uznać podobieństwo brzmieniowe dyftongu ‘ae’ do samogłoski ‘a’, a wiadomo, że Rzymianie takowe odczuwali, gdyż jak by nie patrzeć, nagłos czy to wyrazu czy dwudźwięku, był w łacinie zawsze elementem najbardziej wyrazistym i często decydującym. Istotnie, wydźwięk tego fragmentu, zważywszy na kontekst, w jakim został osadzony, jest mało radosny, choć czy zdecydowanie kakofoniczny – nie jestem o tym przekonana. Figura dźwiękowa z pewnością podkreśla powagę i trudność sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie. Powracanie trzy razy tej samej (lub dźwiękowo bardzo podobnej) sylaby, wzmocnione dodatkowo trzykrotną i jakże silną inicjalną aliteracją głoski ‘c’ (czyli w realizacji fonetycznej [k]): *incertos caeca caligine* (z uwzględnieniem złożenia w przymiotniku zaprzeczonym prefiksem ‘in’), w sytuacji gdy trzy objęte figurą wyrazy następują bezpośrednio po sobie – jest wprost uderzające. Z całą pewnością dzięki zastosowaniu wszystkich tych efektów dźwiękowych łącznie poeta osiągnął zamierzony cel: zwrócenie uwagi słuchacza na ten fragment, podkreślenie trudów tułaczki założyciela Lacjum, poświęcenia jego i całej jego załogi.

W interpretacji figury *-ca ca-* przychylam się do opinii R. Godela, który widzi w niej przede wszystkim emfazę położoną na ten fragment dzieła, w którym ona występuje, bez sugerowania się opinią Serwiusza i innych na temat przyjętego apriorycznie nieprzyjemnego brzmienia. Owszem, dźwięk [k] jako taki, zwarty, suchy, gardłowy, więznący na krótką chwilę gdzieś głęboko w gardle, może wydatnie podkreślać pewną surowość obrazu, jaki ukazał się oczom Trojan wychodzących z miasta i żałosny widok opustoszałego obozu Greków, co mnie osobiście przywołuje na myśl – skoro skojarzenia mają tu do odegrania jakąś rolę – taki właśnie gardłowy stłumiony dźwięk, wydawany przez zaszokowanych ludzi, nieumiejących wykrztusić z siebie (i to dosłownie) żadnego konkretnego dźwięku, próbujących mówić w sytuacji silnego stresu i przeżywanych emocji. Tyle kontekst sytuacyjny podpowiada mi, kto inny może to odbierać inaczej. Zgadzam się bowiem, że to kontekst, sygnał semantyczny zawarty w danym fragmencie, powinien być wskazówką do interpretacji w takim czy innym ujęciu, a nie jakaś aprioryczna dyrektywa, bo cóż wtedy począć z „kakofonią” *-ca ca-* w tym wersie *De rerum natura* V 779: *omnia convisunt clara loca candida luce*. Widok jest piękny, jasny, światło czyste, potrójna aliteracja głoski ‘c’ plus podwójna aliteracja inicjalna głoski ‘l’, płynnej i mającej „doskonałą opinię” u teoretyków wymowy, wyraźnie zaznaczona w jednym wersie, wzmocniona gramatyczną a bardzo śpiewną końcówką *-dida* umiejscowioną idealnie w tezie daktyla piątej stopy i „na deser” wszystko to podkreślone obecnością wyrazistego konsonansu: *loc – luc*, a zgromadzone w liczbie czterech słów.

Wracając do badania struktury homofonii sylabicznej, R. Godel zwrócił uwagę na aspekt techniczny tego zjawiska, mianowicie na jego różne odmiany skła-

syfikowane wedle iloczasu sylab wchodzących w zakres figury dźwiękowej, co, jak zaznaczył, wcześniejsi badacze potraktowali bez należytej uwagi. Wyodrębnił mianowicie cztery jej typy.

Typ 1.: dwie długie sylaby, o formie spondeja, pojawiające się w sytuacji, gdy koniec pierwszego słowa zbiega się z cezurą wersu, oraz wersja „odwrotna”: dwie długie sylaby z akcentem metrycznym (przyjmując, że takowy istniał), padającym na drugą z nich, bez koniecznego zbiegu z cezurą, usytuowane wedle obserwacji autora artykułu, przede wszystkim pomiędzy czwartą i piątą stopą heksametru. Praktyka podpowiada rozróżnienie na typ 1a i 1b. Oto przykłady:

Typ 1a

primum Graius homo **mortalis** tollere contra (*De r.n.* I 66)
nec validas laevi **vires** perferre patique (*De r.n.* V 314)
nam maiore **fide** debet reperirier illud (*De r.n.* IV 480)

ergo insperata **tandem** tellure potiti (*En.* III 278)
ocios adducto **torquens** hostile lacerto (*En.* IX 402)
oppetere et late **terram** consternere tergo (*En.* XII 543)

quas dedimus certe **terras** habitare sinamus (*Met.* I 195)
forsitan et missi **sit** quaedam culpa ministri (*Met.* IX 610)
aurea poma **manu** nullique videnda nisi ipsi (*Met.* X 650)

Każdy z przytoczonych i wszystkich kolejnych przykładów wymagałby na dobrą sprawę dodatkowego, całościowego komentarza, opisującego całokształt zjawisk dźwiękowych, które prezentuje poeta. Niestety, nie jest to możliwe, szczegółowe opisy zajęłyby mnóstwo miejsca, ograniczę się więc z konieczności tylko do wybranych, bieżąc omawianych zagadnień, a pozwolę sobie na krótkie omówienie w tych przypadkach, które w sposób szczególny zwróciły moją uwagę. I tak, przykład ostatni domaga się choćby krótkiego komentarza, gdyż jest – w moim odczuciu – naprawdę wyjątkowy: niewiele jest takich wersów (kilkanaście, na pewno nie więcej niż dwadzieścia w sumie, biorąc pod uwagę wszystkie trzy znacznej objętości poematy), w których pojawiają się dwie homofonie w jednym wersie, a tu dosłownie jedna za drugą: sekwencje: **-ma ma-** i zaraz potem **-nu nu-**. Pierwsza przynależąca do typu drugiego, który zostanie omówiony za chwilę, a druga w kolejności ilustrująca typ 1a. Dodając jeszcze do powyższego dwukrotne powtórzenie cząstki *si* w klauzuli heksametru, niezwykle śpiewny początek, wyraziście zaakcentowany trzema samogłoskami, rozpoczynający się i kończący dźwiękiem ‘a’ i jeszcze niezwykle gładkie, miękkie przejście od *-que* do *vi-*, wypada stwierdzić, że wers ten ma dźwięczność wprost niebywałą, tak wielką, że jego płynność śmiem przyrównać do świeżuteńkiego złotego (na ogół) miodu. Jest to dla mnie dowód wysokiego artyzmu Owidiusza, a dowodów tego rodzaju jest o wiele więcej; niestety, nie sposób ich tu wszystkich zaprezentować i omówić. Ale nawet na podstawie tylko tego jednego, w żadnym wypadku nie mogę się

zgodzić z opinią wybitnego klasyka, bo niewątpliwie był nim Jean Marouzeau, że takie zjawiska są „przypadkowe” czy „znamionujące brak dbałości o formę”, a już na pewno tego rodzaju kompozycja nie była – jak to ujął N.I. Herescu – dowodem „pójścia poety na łatwiznę bez oglądania się na efekt końcowy”.

Typ 1b

qua nam sit ratione atque **alte terminus** haerens (*De r.n.* I 77)

adtribuat; east **omnino nomine** expers (*De r.n.* III 242)

quo magis aeternum **da dictis diva**, leporem (*De r.n.* I 28)

mille trahens varios **adverso sole** colores (*Aen.* IV 701)

iamdudum et frustra cerno **te tendere** contra (*Aen.* V 27)

defensi tenebris et **dono noctis** opacae (*Aen.* VIII 658)

vertitur, et nondum tota **me mente** recepi (*Met.* V 275)

multifidasque **faces** in **fossa sanguinis** atra (*Met.* VII 259)

omnia fecissem, quorum **si singula** duram (*Met.* IX 608)

W przypadku tej grupy omówienia domaga się zaczerpnięty z Lukrecjusza przykład trzeci, z wyraźną homofonią drugiego typu, ze zmienną samogłoską. Starałam się w tych przykładach trzymać się pierwszego i najbardziej podstawowego rozumienia pojęcia „homofonia”, a więc ilustrować poszczególne typy metryczne przykładami jednobrzmiącymi, idąc za opisem słownikowym przymiotnika *homoios*. W konsekwencji złożenia *homofonia* oznacza „równość, tożsamość, niezmiennność, brak różnicy”. W polu semantycznym tego słowa mieści się również „odpowiedniość” i „podobieństwo”, z czego chętnie korzystam. Podobieństwo w tym wypadku, jak już zdążyłam wspomnieć, ogranicza się do nagłosowej spółgłoski, podkreślam, że spółgłoski, ponieważ o wiele rzadsza jest wersja odwrotna, gdy w nagłosie jest samogłoska, jak w sekwencjach: *-as as-* lub *-it it-*, lub *-et et-*, lub *-or or-*. Te też z reguły, z definicji nieomal, nie ulegają żadnym zmianom, ponieważ mając aspiracje aliteracyjne, a do figur aliteracyjnych bezwarunkowo je zaliczam, powinny pozostawić pierwszy element niezmienny, gdyby bowiem zmieniły element drugi – trudno byłoby wtedy mówić o figurze dźwiękowej charakteryzującej się identycznością, odpowiednością czy choćby podobieństwem brzmienia. Przykład ten znalazł się tu z trzech powodów, po pierwsze w całym poemacie Lukrecjusza nie ma więcej niż dwóch przykładów zastosowania typu 1b z udziałem identycznych sylab, przykład pierwszy powtórzony jest w dokładnym brzmieniu trzykrotnie w różnych księgach (dwa razy w ks. I 77 i 596, raz w ks. V 90); po drugie, reprezentuje on ten rzadki przypadek, że umiejscowiony jest na granicy czwartej i piątej stopy, lecz wcześniej, na granicy stopy trzeciej i czwartej (o małych szansach na takie rozwiązanie wspomina Godel), i wreszcie po trzecie, jest wyjątkowy również dzięki trzykrotnej inicjalnej aliteracji głoski ‘d’, o tyle silnej, że dwa ostatnie wyrazy tworzące szereg aliteracyjny mają zgodne nagłosowe i co nie mniej ważne: otwarte sylaby ‘di’, o sile

oddziaływania bez porównania większej od sylab zamkniętych. Wers ten jest wyjątkowy i taki miał być od samego początku, ponieważ kończy *prooimion* poety, w którym wyłożył wszystkie swoje najistotniejsze cele, a choć zasadniczo będąc epikurejczykiem, w jakąkolwiek boską interwencję sam nie wierzył, to jednak z szacunku dla tradycji poetyckiej i rodu miłościwie panującego Cezara, zwraca się do Wenery, jego pramatki, z konwencjonalnie pokorną i bardzo wdzięczną zarazem prośbą o natchnienie.

Typ 2.: sekwencja dwóch krótkich sylab, tworzących daktyliczną tezę, przy spełnionym warunku, że koniec pierwszego wyrazu ma formę trocheju, a początek kolejnego – jambu. Typ ten jest bardzo łatwy do zastosowania w dowolnym miejscu metrum, stąd jego najwyższa frekwencja w tekstach. Jak pokazuje przykład Godela, sekwencja *arma manu* może być z równą swobodą zastosowana w pierwszej, drugiej, trzeciej (*Aen.* XI 453; XI 505; VIII 220) lub jakiegokolwiek innej stopie metrum. W celu ukazania różnorodności i niepospolitej melodyjności, jaką niesie zmiana samogłoski, wszystkie przykłady będą właśnie tego rodzaju, a dodatkowo umiejscowione w klauzuli, aby wydatniej podkreślić ich jakże ważną funkcję zaznaczania końca wersu. Oto przykłady:

nulla potest oculorum acies contenta **tueri** (*De r.n.* I 324)
 principiis tamen in **rerum** fecere **ruinas** (*De r.n.* I 740)
 scire licet nobis nihil esse in morte **timendum** (*De r.n.* III 866)

spem voltu simulat, premit altum corde **dolorem** (*Aen.* I 209)
 'nulla tuarum audita mihi neque **visa** **sorum** (*Aen.* I 326)
 Sidonio est invecus equo, quem **candida** **Dido** (*Aen.* V 571)

hac iter est superis ad magni tecta **Tonantis** (*Met.* I 170)
nomine Parnasus, superantque cacumina **nubes** (*Met.* I 317)
 pauca prius mediis sermonibus ille **locutus** (*Met.* VII 674)

Aż chce się powiedzieć: *Facere non possum, quin pauca de 'candida Dido' dicam*. Bo też i nie sposób pominąć milczeniem przykładu tak śpiewnego, jak to końcowe *-didadi*, tak melodyjne, że wręcz odruchowo zaczyna się je nucić. Tak przynajmniej ten wers działa na mnie, ale zapewne też na wszystkich tych, którzy wrażliwi są na dźwięki jako takie i potrafią odebrać tak subtelny komunikat i jeszcze się nim zachwycić, bo on już samym swoim brzmieniem powiadamia i w sposób wyjątkowy podkreśla to, jak piękna i zachwycająca była fenicka Dydona, tak piękna, że aż chce się śpiewać.

Typ 3., który wyodrębnił Godel, ma budowę jambiczną, z akcentowanym metrycznie drugim elementem homofonicznym. Podobnie jak typ poprzedni, może zajmować dowolną pozycję w wersie, ale, jak wspomina autor artykułu, od czasów Lukrecjusza zauważalnie predestynowaną dla niego jest klauzula, a więc dwie ostatnie stopie heksametru. Oto przykłady:

apparere unum, cuius sint plurima mixta (*De r.n.* I 878)
 mobilis articulatus nervorum **daedala** lingua (*De r.n.* IV 551)
 protrahere in lucem atque omnis inquirere risus (*De r.n.* IV 1189)

ardebant, sed res animos incognita turbat (*Aen.* I 515)
 vincor ab Aenea. Quod si mea **numina** non sunt (*Aen.* VII 310)
 hic mentem Aeneae genetrix pulcherrima misit (*Aen.* VII 310)

adiectoque cavae suppleantur corpore rugae (*Met.* VII 291)
flebile nescio quid queritur **lyra**, **flebile** lingua (*Met.* XI 52)
 accipe, nec durus Titanida despice **Circen**! (*Met.* XIV 376)

Pośród tych przykładów dwa wyróżniają się użytym na końcach wersów rzeczownikiem *lingua*, połączonym z przymiotnikami *daedala* i *flebile*. Obydwa one semantycznie nawiązują do dwóch różnych cech języka, możliwych sposobów wykorzystania: język obrotny, sprytny, gadatliwy oraz śpiewny, smutnie śpiewny, opłakujący. Obydwa te cechy kojarzone są z głoską 'l', którą zawierają wszystkie trzy wyrazy, z uwagi na fakt szczególnej jej artykulacji, silnie angażującej język właśnie. Wyrazy opisujące *mobilis* oraz *lyra* również zawierają dla wzmocnienia efektu głoskę 'l'. Sekwencja *la la* bądź *la li* bądź *le li* kojarzona była też z greckim czasownikiem *laleo* oznaczającym mówienie. Podane przykłady wyraźnie wskazują ten związek i zarazem silnie odwołują się do zdolności naśladowczych języka, głosu ludzkiego, potwierdzając obecność we wszystkich językach (nie tylko z wielkiej rodziny indoeuropejskiej) zjawiska onomatopei.

Typ 4., o którym Godel pisze, że jest prawdziwą rzadkością w heksametrycznych poematach, gdyż nie pojawia się więcej niż trzy razy w jednym dziele. Przyczyna tkwi zapewne w jego budowie, akcent pada na pierwszy element, długi, a drugi następujący zaraz po nim jest krótki. To prawda, w *Eneidzie* są trzy takie przykłady (pierwszy z nich podaje Godel):

Iliaci cineres et flamma extrema meorum (*Aen.* II 431)
 Sed periisse semel satis est: peccare fuisset (*Aen.* IX 140)
 Quid manus illa virum, qui **me** meaque arma secuti? (*Aen.* X 672)

Przykład autora artykułu jest o tyle interesujący, że zawiera w sobie aż dwie homofonie: *-ci ci-* (omawianego typu czwartego) oraz *-me ma-* (typu drugiego) w klauzuli.

W podsumowaniu tego repertorium typów metrycznych, a przed prezentacją moich przemyśleń, wypada wspomnieć także o zaobserwowanych przez Godeła powtarzanych sylabach trzyliterowych, które rzadko wprowadzie, ale zdarzają się w poematach: *-men men-*, *-por por-*, *-mor mor-*, *-tur tur-*, *-tem tem-*, *-ter ter-* czy wreszcie *-que que-*. Z tego zestawienia najistotniejsze jest właśnie *-que que-* ze względu na walory onomatopeiczne tej sekwencji, która daje się zaobserwować prawie zawsze w kontekście skargi, jakiegoś narzekania, żalów, z uży-

ciem czasownika *queri* lub rzeczownika *querela*, tudzież i innych, dających razem z postfiksem *-que* oraz rzecz jasna kontekstem, silniej lub słabiej zarysowanym, homofonię sylabiczną o cechach i celach zdecydowanie dźwiękonaśladowczych, stanowiących próbę oddania płaczu, szlochania, łkania. Wykazywał to w artykule pt. *'-Que que-' in Classical Latin Poets*¹⁰, opublikowanym w 1968 r., irlandzki badacz, John Richmond. W poemacie Lukrecjusza znalazłam 9 tego rodzaju przypadków, w tekście Owidiusza 6, wśród których jeden szczególnie się wyróżnia: *effecisse sonum tenuem similemque querenti* (*Met.* I 707). Najbardziej dowodnie przedstawia funkcję powtórzonej dwa razy sylaby *-que* w jasno nakreślonym kontekście aktu skargi i wydawania w tym momencie głosu delikatnego, cienkiego, który poeta opisuje *expressis verbis* jako „podobny do kogoś, kto się skarży, żali, pojękuje”. Przykład ten jest znamieny również z tego powodu, że zawiera podwójną homofonię, a mianowicie sekwencję *-se so-*, z głoską *'s'*, nieraz pojawiającą się w kontekstach wskazujących na cichą, poufałą rozmowę lub szept. Wergiliusz natomiast wydaje się konsekwentnie unikać tego rodzaju zbiegów sylab, taki wypadek w jego eposie ma miejsce tylko raz jeden, w dramatycznej relacji romansu Eneasza i Dydony w księdze IV: *Desine meque tuis incedere teque querelis* (*Aen.* IV 360).

A skoro już o funkcji onomatopeicznej była mowa, to należy podkreślić, że homofonia sylabiczna, podobnie jak i inne figury dźwiękowe, może pełnić w tekście różne funkcje, ale najistotniejsze są dwie: przede wszystkim funkcja emfaticzna i onomatopeiczna właśnie. Efekty dźwiękowe, budowanie skojarzeń pozajęzykowych, przez sugerowanie dźwięków podobnych do zjawisk naturalnych, oczywiście nie bez motywatora semantycznego, jakim jest kontekst, towarzyszyły Rzymianom od zawsze, pobudzały ich wyobraźnię, a przede wszystkim już same w sobie wielce ich cieszyły. Uwielbiali oni świst wystrzelonej strzały we frazie *adlapsa sagitta* (*Aen.* IX 578 i XII 319) lub *impulsa sagitta*, gadatliwy język czy kumkanie żab (*Met.* VI 376). Funkcja emfaticzna wyodrębnia dany wers, zwraca uwagę słuchacza na dany fragment oraz informacje w nim zawarte, które po bliższym przyjrzeniu się kontekstom, okazują się informacjami istotnymi, dotyczącymi osób i wydarzeń kluczowych dla rozwoju akcji albo całościowej wymowy poematu, wartymi podkreślenia i zapamiętania. Częste jest grupowanie kilku zjawisk homofonicznych, nie bez jednoczesnego współudziału innych figur dźwiękowych, takich jak aliteracja (inicjalna lub międzywyrazowa, umiejscowiona zwłaszcza w klauzuli heksametru), asonans, rym wokaliczny, w odniesieniu do jednego bardziej znaczącego fragmentu tekstu.

Ogólne bowiem dane liczbowe, jakie zebrałam, przedstawiają się następująco: tekst Lukrecjusza zawiera 510 przypadków homofonii sylabicznej – przy mojej definicji rozszerzonej do wersji ze zmienną samogłoską, a niezmienną w zakresie

¹⁰ Por. J. Richmond: *'-Que que-' in Classical Latin Poets*. „Philologus” 1968, vol. 112, s. 135–139.

nagłosu spółgłoskowego – w blisko 7 400 wersach. Gdyby wziąć pod uwagę tylko przypadki tradycyjnie uznawane za homofoniczne, zawierające dwa identyczne brzmieniowo komponenty, to podana liczba zmniejszyłaby się o trzy czwarte podanej wielkości. Osobiście uważam, że takiego ograniczenia nie powinno się wprowadzać, ponieważ z tekstów wynika, że częstość tych zjawisk w klauzuli wynosi około 50%, co w szczególności dotyczy najbardziej popularnego typu 2. i 3., a dokładniej: 265/510 u Lukrecjusza (49,5%), 334/623 u Wergiliusza (53,0%) oraz 492/1022 (49,0%) u Owidiusza. Ponadto zebrane przeze mnie dane potwierdzają dość znaczną różnicę w zastosowaniu poszczególnych wariantów, gdyż Lukrecjusz używa około 90 wariantów, Wergiliusz stosuje ponad 115 kombinacji, a Owidiusz wykazuje się w tym aspekcie największą wirtuozerią, sięgającą blisko 150 różnych zestrojów, wśród których pojawiają się brzmienia naprawdę wyjątkowe. I tych najwyraźniej specjalnie poszukiwał dla uzyskania najwłaściwszego efektu dźwiękowego.

Skoro klauzula heksametru została w sposób specjalny wyeksponowana w łacińskim heksametrze, to jest to, jak sądzę, argument za tym, żeby uznać takie sekwencje, jak *-ra re-* lub *-re ra-* (samogłoski 'a' i 'e' są zdecydowanie najpopularniejsze) albo inne mniej typowe warianty jak *-se so-* czy *-na no-*, czy *-te tu-* za przejawy tej samej figury aliteracyjnej – poza kontekstami o zabarwieniu typowo onomatopeicznym czy wyłącznie emfatycznym – stosowanej jako dodatkowy czynnik współorganizujący wiersz. Wziąwszy pod uwagę jego częstość i obecność wyraźnie zaznaczoną w końcówce wersu, rzadziej eksponującą cezury wersowe. Oczywiście, jak zawsze poza wszelką wątpliwością obecna jest funkcja instrumentacyjna, dźwiękowo ubogacająca tekst, podkreślająca samo jego brzmienie, nawracająca do tych samych lub podobnych dźwięków – jak słusznie określił to Pontano – bardzo wdzięcznie i subtelnie pieści ucho słuchacza, sprawiając zarazem, że już tekst sam w sobie, sam dla siebie zachwyca swym brzmieniem.